COSTA, Lúcio. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. In Revista do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional, Vol.5, Rio de Janeiro, M.E.S., 1941.

O considerável acervo de obras de arte que os padres da Companhia de Jesus nos legaram, fruto de dois séculos de trabalho penoso e constante, poderá não ser, a rigor, a contribuição maior, nem a mais rica, nem a mais bela, no conjunto dos monumentos de arte que nos ficaram do passado. É, contudo, uma das mais significativas.

A circunstância de se ter iniciado a ação da Companhia em fins do Renascimento, quando os primeiros sintomas do Barroco já se faziam sentir, e de se desenvolverem, depois, os dois movimentos paralelamente, levou alguns críticos a pretenderem englobar sob a denominação comum de "arte jesuítica" todas as manifestações de arte religiosa dos séculos XVII e XVIII. Ora, as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período, obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neoclássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer — independentemente da existência ou não da Companhia de Jesus — o caminho que efetivamente percorreu, até quando o Barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve de ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX.

Atribuir-se, pois, à designação de "arte jesuítica" uma tão grande amplitude é, evidentemente, incorreto. Mas não se trata tampouco de uma expressão furta-cor e vazia de sentido, como muitos supõem, só porque as manifestações de arte dos jesuitas apresentam formas diversas, de acordo com as conveniências e recursos locais e com as características de estilo próprias de cada período. Apesar dessas diferenças, por vezes tão sensíveis, e mesmo das aparentes contradições que se podem observar, diferenças e contradições que se acentuam à medida que as obras se vão afastando dos padrões mais definidos de fins o século XVI e da primeira metade do século

XVII, apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de tecnica, a personalidade inconfundível dos padres, o "espírito" jesuítico, vem sempre à tona: — é a marca, o *cachet* que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante que persiste sem embargo das acomodações impostas pela experiência e pela moda — ora perdida no conjunto da composição, ora escondida numa ou noutra particularidade dela — essa presença irredutível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitui, no fundo, o verdadeiro "estilo" dos padres da Companhia.

Tratando-se de uma ordem nova e "diferente", livre de compromissos com as tradições monásticas medievais, e por conseguinte em situação particularmente favorável para se deixar impregnar, logo de início, do espírito moderno, pós-renascentista e barroco, é natural que tenha sido mesmo assim.

Se isto é verdade com relação à obra internacional dos jesuítas em seu conjunto, para nós brasileiros, porém, a expressão "estilo jesuítico" tem um sentido mais limitado e preciso.

Com efeito, enquanto para os europeus, saturados de "renascimento", o falar-se em estilo jesuítico traz logo à lembrança além das formas compassadas iniciais, as manifestações mais desenvoltas do Barroco; enquanto para os hispano-americanos, onde a ação da Companhia prosseguiu ininterruptamente durante todo o século XVIII, a idéia de arte jesuítica abrange o ciclo Barroco completo; — para nós, no Brasil, onde a atividade dos padres, já atenuada na primeira metade do século, foi definitivamente interrompida em 1759, as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais "antigo". Conseqüentemente, quando se fala aqui em "estilo jeusuítico", o que se quér significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-Reforma.

A idéia de coisa decadente, de aberração, andou tanto tempo associada à noção de arte barroca, que, ainda hoje, muita gente só admira tais obras por condescendência, quase por favor.

Se algumas vezes os monumentos barrocos merecem realmente essa pecha de anomalias artísticas, a grande maioria deles — inclusive daqueles em que o arrojo da concepção ou o delírio ornamental atingem ao clímax — é constituída por autênticas obras de arte, que não resultaram de nenhum processo

de degenerescência, mas, pelo contrário, de um processo legítimo de renovação.

Com efeito, desde que os vários elementos de que se compõe cada uma das ordens gregas — as colunas, o entablamento, os frontões — perderam as suas características funcionais primitivas, isto é, deixaram de constituir a própria estrutura do edifício, passando a representar, para os romanos, simplesmente elementos construtivos complementares e, para os artistas do Renascimento, apenas elementos de modenatura, independentes das necessidades construtivas reais, nenhuma razão mais justificava o apego intransigente às fórmulas convencionais e vazias de sentido então em vigor. Se o frontão já não era mais tão-somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma viga, mas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções — por que não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos como formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais diferentes e garantindo-se assim novo alento de vida ao velho receituário grego-romano *à bout de forces*?

Não se trata, por conseguinte, de uma arte bastarda, como pretendem alguns, mas de uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos e sãos.

Passando-se por alto sobre as interessantes teorias mais recentes que atribuem ao fenômeno barroco maior amplitude, definindo-o como atitude anticlássica permanente — interpretação que, a par da vantagem de acentuar o que há de fundamental na maneira barroca de ver e de sentir, apresenta o grave inconveniente de estender desnecessariamente o campo de estudos, tornando-o difuso e complexo demais —, deve-se aqui entender por barrocas, dentro do critério histórico habitual, a maior parte das manifestações de arte compreendidas entre a última fase do Renascimento e o novo surto classicista de fins do século XVIII e, no Brasil, princípios do XIX.

A expressão "arte barroca" não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos — uma *commonwealth* barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta em relação aos preceitos e módulos renascentistas.

No caso particular brasileiro, é na composição e talha dos retábulos de altar que se pode observar com nitidez essa extraordinária variedade de estilos peculiar ao Barroco. Será

melhor, porém, começarmos pelo exame do aspecto mais propriamente arquitetônico e construtivo dos monumentos, para depois então abordarmos a sua arquitetura interior.

Em vez de uma classificação sistemática por edifícios, por regiões, ou rigorosamente cronológica, as fotografias que acompanham este trabalho foram distribuídas conforme as afinidades de estilo ou de partido de composição. Esse critério apresenta, sobre os demais, a vantagem de grifar livremente as características próprias de um determinado período, de uma determinada técnica ou de uma determinada região, o que, no caso, pareceu preferível. Vão também, fora do texto, numerosos pequenos desenhos esquemáticos que não têm outro objetivo senão o de procurar esclarecer e precisar melhor o sentido das palavras, a fim de tornar tanto quanto possível clara, mesmo aos leigos no assunto, a exposição da matéria.

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o "programa", isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a "técnica", quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotados; depois, o "partido", ou seja, de que maneira, com a utilização dessa técnica, foram traduzidas, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente a "comodulação" e a "modenatura", entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento.

O programa das construções jesuíticas era relativamente simples. Pode ser dividido em três partes, correspondendo cada uma destas a uma determinada utilização: para o culto, a igreja com o coro e a sacristia; para o trabalho, as aulas e oficinas; para residência, os "cubículos", a enfermaria e mais dependências de serviço, além da "cerca", com horta e pomar.

Sendo o objetivo da Companhia a doutrina e catequese, a igreja devia ser ampla a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência, em frente a um espaço aberto — um terreiro — onde o povo pudesse se reunir e andar livremente, não se prevendo, o mais das vezes, a construção ordenada de casas em volta dessa praça. É que, ao contrário do que se observa nas missões do Sul, onde, como se verá depois, cada núcleo jesuítico constituída por si mesmo o "povo", isto é, a cidade, os nossos principais colégios faziam parte de organizações urbanas distintas, ou en-

tão, quando sucedia a algum dos numerosos aldeamentos, formados pelos padres, tomar corpo — como foi o caso de São Paulo de Piratininga, por exemplo — ele era logo repartido com as demais ordens religiosas e as autoridades civis. Assim, mais modesto e menos independente, o programa jesuítico brasileiro não comportava os traçados urbanísticos integrais tão característicos das missões da Província do Paraguai, das quais nos ficaram, por bem dizer — de quebra — os chamados Sete Povos das Missões.

A conhecida descrição quinhentista do colégio construído pelo arquiteto Francisco Dias, na Bahia, mostra claramente o programa seguido e indica com minúcia o conteúdo de cada um dos "quartos" da "quadra" e a respectiva orientação: "Tem de novo feito um claustro de pedra e cal e no quarto da parte de Leste, fica a igreja e sacristia; a igreja é razoável, bem acabada, com seu coro, é bastante por agora para a terra, e bem ornada de ricos ornamentos... O outro quarto da parte do Sul tem por cima a capela e enfermaria de boa grandura, por baixo despensa e adega. O quarto da parte do Poente tem 19 câmaras; nove por cima e por debaixo dez com as janelas grandes que fazem cruz nos corredores. O quarto da parte de Nordeste tem sete câmaras por cima e seis por debaixo: todas são forradas de cedro, e amplas mais que as de Coimbra, os portais de cantaria, e é edifício bem acomodado, exceto que está por aperfeiçoar e forrar os corredores e guarnecer". Já se deu impropriamente a essa expressão "forradas de cedro", referente às câmaras, o sentido de revestimento de paredes, à guisa de *boiserie*, quando, na verdade, não pode senão significar a forração comum dos tetos.

Quanto à técnica, excluídas as primeiras construções sumárias de cobertura vegetal, "de pouca dura" — como diziam, então, os padres — houve uma primeira série de edificações ainda provisórias, estruturas de madeira e barro-de-mão, quase sempre assobradadas, com compartimentos forrados e cobertura de telha. As referências a umas e outras, nas Cartas, nas Crônicas, etc., são numerosas e muitas delas já pareciam "velhas" quando, de 1583 a 1585, o padre Cristóvão de Gouveia as visitou. Não eram, porém, tais construções tão precárias como se tem dado a entender. Anchieta, por exemplo, referindo-se à área cultivada do primitivo Colégio de Olinda, diz o seguinte: "ainda que grande está toda cercada de parede de tijolo..." e tem "duas ruas de pilares de tijolo com parreira", acrescenta Fernão Cardim. Por onde também se conclui, fato este importante, que o emprego do tijolo em Pernambuco, ao contrário do que se tem afirmado, é anterior, de muito ao domínio holandês.

As instruções de Roma com referência a construções eram, porém, no sentido de se atender à "perpetuidade — porque ainda que custe mais, sai mais barato". Aquelas estruturas provisórias foram, pois, substituídas, logo que as circunstâncias o permitiram e muitas vezes ainda no primeiro século, por construções já de caráter definitivo, de taipa de pilão ou de pedra e cal, dependendo a preferência dos recursos e das conveniências locais. As duas técnicas eram empregadas contemporaneamente. Onde houvesse bom barro e pedra e cal fossem difíceis de obter, recorria-se à taipa de pilão. Em S. Paulo, por exemplo, fora do litoral.

Essas estruturas, em que as paredes são formadas por camadas sucessivas de barro apiloado, distinguem-se das de alvenaria de pedra pelos contornos menos definitivos e precisos e pelo aspecto acachapado, conforme se pode observar no oitão da preciosa capelinha paulista de Santo Antônio, no município de São Roque (fig. Ia). O aspecto pranchão, fazendo de verga sobre a janela, é solução peculiar às construções de terra socada, embora também empregada nas de alvenaria de pedra, quando o enquadramento dos vãos não pudesse ser de cantaria, como ocorre, por exemplo, na porta travessa da igreja de Reritiba, hoje cidade de Anchieta, no Espírito Santo.

Na capela tão simpática de São Miguel, daquela mesma região de S. Paulo (fig. 17), o aspecto mais leve e gracioso resulta do alteamento da nave com paredes de adobe, material muito empregado nas reformas e acréscimos do século XVIII, e escoramento interno de madeira. O feitio primitivo dessa velha capela de 1622 — contemporâneo do portal e da peça valiosa que é a grade de separação do presbitério (fig. 17) — seria, acrescida de alpendre, o das capelas típicas de aldeia, como a de Carapicuíba (fig. 12), construção também de taipa, embora posterior de um século, pois data de 1735, e onde ainda se conservam, na terça decorada da sacristia, vestígios de mão-de-obra indígena (fig. 12).

Outro traço característico imposto pela técnica, são os grandes beirais, precaução esta indispensável — já que não havia calhas — para evitar que a água despejada dos telhados fosse aos poucos desagregando o barro das paredes e comprometendo assim, com o tempo, a estabilidade do edifício.

Quanto às construções ditas de "pedra e barro", como

por exemplo a igreja do Colégio de S. Paulo (fig. 28), representavam, de certo modo, um compromisso entre essa técnica e a de pedra e cal.

Ao contrário do que se tem categoricamente afirmado, as edificações em alvenaria de pedra — tanto religiosas como civis — já eram bastante comuns na segunda metade do primeiro século. Foram várias as construções jesuíticas, igrejas e colégios, então feitas com essa técnica.

Tomé de Sousa, em sua carta de 1.º de junho de 1553, descreve S. Vicente com "hua igreja muito honrrada e honrradas casas de pedra e call com um collegio dos Irmãos de Jhesus", o que faz presumir fosse a igreja, ela também, de pedra e cal. Ora, essa igreja não podia ser outra senão a do próprio colégio, concluída no ano anterior e tão boa que, no dizer do padre Nóbrega, "até em Portugal não possuíam ainda então os Jesuitas outra melhor", porquanto a construção da nova matriz, edificada em substituição da primitiva, que o mar destruiu em 1542, só foi iniciada em 1559. E como, ainda hoje, a igreja do colégio — atual matriz — conserva, tanto externa como internamente, as proporções e o aspecto geral das igrejas mais antigas (fig. Ib) embora os vãos e o frontão datem do século XVIII, e o revestimento, a cobertura, o coro, etc., tenham sido recentemente desfigurados — é bem possível que o seu arcabouço ainda seja o mesmo daquela primeira igreja referida pelo governador-geral e assim descrita em carta do dia 20 de junho de 1552, pelo padre Nunes: "a igreja é a mais devota que agora há nesta costa. A capela é mui bem forrada e formosa, e um terço da igreja, por causa dos altares, é também forrado". Mormente se levarmos em conta que muito antes do *coup de grâce* do aventureiro Cavendish, já S. Vicente se estava despovoando a decair e que ainda agora se conservam na igreja, conforme teremos ocasião de referir depois, quatro colunas e um sacrário, trabalhados no estilo característico dos altares jesuíticos do primeiro período.

A igreja de pedra e cal mandada construir por Mem de Sá, no Salvador, para o "mosteiro de Jesus", com capela-mor forrada "de painéis para se poder pintar de figuras com óleo havendo bom pintor que o saiba fazer", já estava concluída havia cinco anos quando ali chegou, em 1577, o irmão arquiteto Francisco Dias, com a incumbência de projetar e dirigir a construção do novo colégio, o mesmo descrito por Cardim, nove anos depois, "todo de pedra e cal de ostra, que é tão boa como a de pedra de Portugal. Os cubículos são grandes, os portais de pedra, as portas d'angelim de cedro".

Era também construção do primeiro século e de pedra e cal a igreja destruída com o arrasamento do morro do Castelo, nesta cidade, igreja inaugurada em 1588, em substituição da primitiva e que ainda conservava, quando demolida — demolição feita com desamor e sem os cuidados que no caso se impunham — o aspecto original (fig. 2).

Finalmente, a *nova* igreja de N. S. da Graça, do Colégio de Olinda, cuja construção foi iniciada, em pedra e cal, logo após a inspeção do visitador, já em 1592 "estava coberta e pronta só faltava caiar", obedecendo o seu estilo, segundo informa o padre Pero Rogrigues, em 1597, "à traça de S. Roque".

Essa igreja quinhentista tem sido dada como "reduzida a cinzas" pelos holandeses, considerando-se o edifício atual uma reconstrução de fins do século XVII, destituída de maior interesse. Os estudos efetuados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mostram, entretanto, de forma inequívoca, que essa igreja é, de fato, a primitiva. Com efeito: 1) os altares colaterais são contemporâneos de construção de fins do século XVI, conforme se poderá constatar adiante, quando tratarmos com mais vagar da arquitetura interna das igrejas jesuíticas; 2) o risco da igreja, tanto pelo seu interior como pela fachada, baseia-se, efetivamente, na "traça" da igreja de S. Roque, da Casa Professa dos Jesuítas, em Lisboa, cujo frontispício — a única parte do prédio que sofreu com o terremoto — foi, ao que parece, reconstruído com aproveitamento do material primitivo (fig. Ic); 3) no panorama de Olinda, de Franz Post, aqui reproduzido (fig. 5), observa-se muito claramente que os danos causados pelo incêndio — da mesma forma que em Lisboa com o terremoto — não foram de molde a desmantelar o edifício. O fogo, ateado, é de presumir-se, no altar-mor, que este sim, desapareceu, teria passado ao forro e ao madeiramento da cobertura; daí ao coro e às janelas da fachada principal, janelas cujos vãos foram recompostos já em desacordo com o estilo da construção quinhentista. A preservação dos altares colaterais explica-se muito naturalmente, porquanto, pela disposição da planta, ficam isolados do altar-mor e resguardados ao fundo de dois arcos, de alvenaria de pedra com pés-direitos e arquivoltas de cantaria (fig. 5).

Esta igreja de Olinda, projetada pelo arquiteto jesuíta Francisco Dias, um dos colaboradores de Filipe Terzi — o arquiteto levado de Roma para Lisboa pelos jesuítas, especialmente para construir a igreja de S. Roque — é, pois, a única igreja jesuítica quinhentista, com *pedigree*, ainda existente no

Brasil, uma vez que a autenticidade do arcabouço da de S. Vicente, que de qualquer forma não terá filiação tão definida, ainda não está, apesar dos indícios, comprovada [1].

Passemos agora a considerar, tanto no conjunto dos monumentos como nos seus pormenores, o partido, ou melhor, os partidos de preferência adotados — quando não, criados — pelos arquitetos jesuítas, ou arquitetos leigos a serviço da Companhia de Jesus.

O partido arquitetônico tradicionalmente empregado pelas ordens religiosas nos seus mosteiros e conventos, ou seja, o de dispor os vários corpos da construção em "quadra", como então se dizia, formando-se assim um ou mais patios, foi mantido também pelos jesuítas. Convém, entretanto, desde logo notar que, em conseqüência talvez da vida ativa dos padres, atividade esta decorrente do "espírito" mesmo da Companhia e da sua Regra, faltam quase sempre nesses pátios — nos colégios brasileiros, pelo menos — aquela atmosfera de sossego e de recolhimento, peculiar aos claustros dos conventos das demais ordens religiosas.

Além do antigo colégio da Bahia, de que já tratamos, e do de Belém do Pará, descrito por Bettendorf, são também dispostos em quadra, entre outros, o Colégio de Olinda, os do Espírito Santo e do Estado do Rio, o de Embu — este com pátio bem modesto — e, ainda, diferente de todos os demais pelo seu aspecto sombrio e pesado de praça-forte, o de Paranaguá.

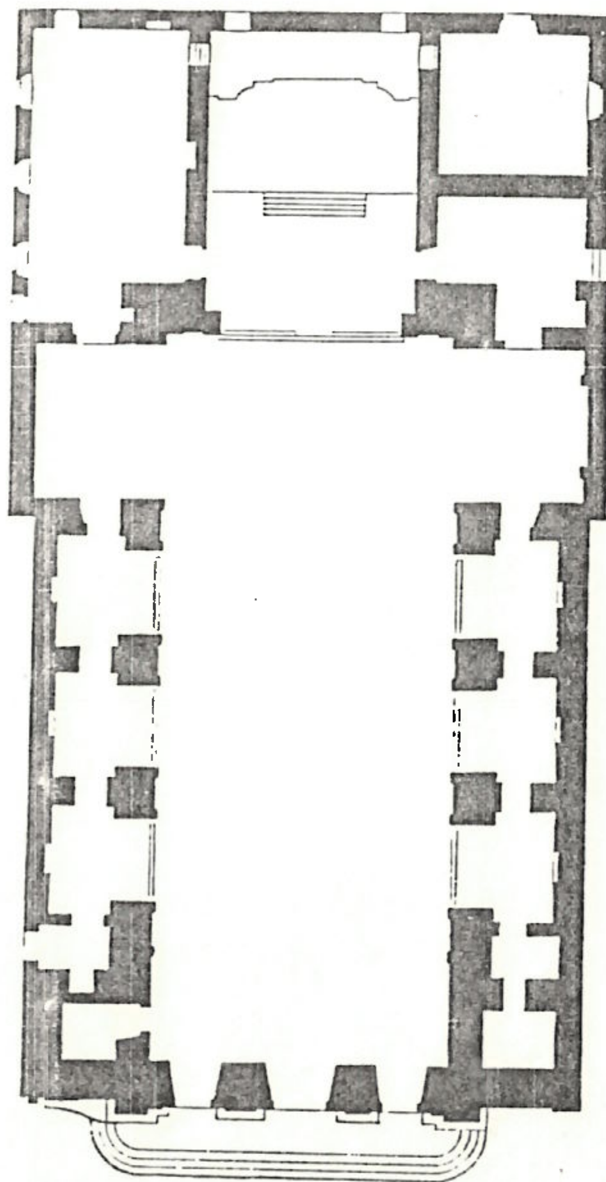
Um dos "quartos" da quadra era sempre ocupado pela igreja, cujo frontispício, mantido no alinhamento do quarto contíguo, formava com este, em elevação, um plano só, correspondendo ao Colégio uma linha horizontal contínua e ao

1. Já se achava em provas este trabalho, quando D. Maria de Lourdes Pontual — Funcionaria do SPHAN, incumbida pelo diretor do Serviço de estudar mais de perto esse caso da igreja da Graça — submeteu à preciação da Seção Técnica a admirável descrição da igreja de São Roque, de Lisboa, contida no tomo 2 da *Chronica da Companhia de Jesus* de Baltazar Teles. Verifica-se por esse valioso documento, que na igreja de Lisboa havia nichos laterais destinados aos confessionários e encimados por janelas ou tribunas, semelhantes, portanto, aos existentes na igreja de Olinda, nichos que foram mais tarde (Baltazar Teles escreve antes de 1642) desmanchados embora "alguns a julgassem d'antes por mais engraçada" para se abrirem no lugar deles mais quatro capelas profundas, naturalmente já por influência da igreja de São Vicente de Fora, então em construção. Conseqüentemente, a igreja da Graça correspode ainda à feição original da *nova* igreja de São Roque — o que mais acentua a importância histórica desse monumento —, ao passo que a do Salvador já corresponde à versão ampliada seiscentista.

corpo da igreja em frontão de empena, com a torre servindo de remate à composição (fig. Id). Essa disposição, clara e coerente, era geralmente adotada quando, de início, não fazia parte do programa a construção de uma segunda torre. O bem composto conjunto de Reis Magos (fig. 18) é uma das poucas exceções a esta norma.

Quando os planos previam a possibilidade de se vir a construir, futuramente, uma segunda torre, aquela que primeiro se fazia era a de ligação entre a ala do colégio correspondente ao terreiro e à igreja, como nos colégios do Castelo, no Rio de Janeiro e de S. Paulo. Torres que, na maior parte das vezes, não foram concluídas ou nem mesmo sequer iniciadas, ou que só se fizeram depois da expulsão, muito mais tarde, sem se atender então de qualquer forma às características da construção primitiva; já não diremos quanto ao estilo — o que, aliás, nunca sucedia — mas quanto ao equilíbrio plástico da composição, como, por exemplo, na igreja já demolida do Colégio de Vitória (fig. Ie).

No que se refere à planta-baixa das igrejas, o partido aqui adotado pelos jesuítas foi, quase exclusivamente, o de uma só nave. Apenas em dois casos, a documentação até agora coligida mostra solução diferente. Na igreja de S. Pedro da Aldeia (fig. 32), construção muito "pura", tanto do ponto de vista técnico como plástico, onde se vê, na sua forma mais rudimentar, o partido de três naves tão apropriado às igrejas missioneiras (os esteios centrais, aliviando o peso da cobertura, permitem maior amplitude e daí a possibilidade de abrigar um maior número de fiéis), (fig. If) — e na da antiga Reritiba. Nesta, a sustentação do madeiramente da cobertura e conseqüente separação do corpo da igreja em três naves — ou pseudonaves — é feita por duas ordens de arcadas, disposição que parece ser a original: não só porque as colunas apresentam características de trabalho muito antigo, como tambémbém porque, considerando-se a largura desusada do corpo da igreja, a pouca espessura das paredes dos oitões parece indicar não terem sido feitas para resistirem, sozinhas, aos esforços laterais resultantes do sistema de armação adotado na cobertura (fig. Ig). O que, aliás, não seria de estranhar — tratando-se, ao que parece, de uma igreja seiscentista — porquanto as três naves da velha matriz de S. Sebastião, no antigo morro do Castelo, aqui no Rio, embora já estivessem reformadas por ocasião da demolição, correspondiam, ainda, à descrição da igreja quinhentista de Mem de Sá: "Fiz a Sé de *três naves*, também telhada e bem consertada".



Planta da igreja do antigo Colégio do Pará.

O partido geral de uma só nave inclui, no caso das igrejas jesuíticas brasileiras, plantas de quatro tipos diferentes.

Primeiro o tipo mais singelo, que teria sido o das capelas rudimentares dos primeiros tempos e no qual a capela-mor e a nave constituem um mesmo corpo de construção dividido convencionalmente em duas partes por um arco "cruzeiro" (fig. IIa). Essa forma primária, hoje muito rara, é a que vamos encontrar na já referida capela de Santo Antônio, do segundo século, que, apesar da invocação e do fato de ser uma capela particular, não deixa contudo de ser, também, uma capela de inspiração e de gosto jesuíticos, conforme teremos ocasião de verificar depois. E ainda, possivelmente, na de Voturuna, de que só resta a parte correspondente à capela-mor, cujo retáculo — uma versão de sabor popular dos nobilíssimos retábulos jesuíticos do primeiro período — é, por essa mesma razão, uma peça de valor excepcional (fig. 13).

Depois o partido tão generalizado, próprio das igrejas mais antigas e daquelas que, embora relativamente recentes obedeceram a um programa mais modesto de construção: igrejas onde aparecem perfeitamente diferenciadas a nave e a capela-mor propriamente dita, de largura e pé-direito menores (fig. IIb), partido claro e franco de composição, que depois se desenvolve em Minas Gerais.

O terceiro grupo reúne as igrejas cujo traçado corresponde a uma acomodação entre essa forma singela mais geral e o partido já o seu tanto complexo das igrejas maiores do século XVII. Nessas igrejas, mantêm-se ainda os três altares usuais do modelo anterior, com a particularidade, porém, de se criarem, também para os colaterais, pequenas capelas apropriadas, de maior ou menor profundidade, como no caso da igreja de Olinda, onde tais capelas formam conjunto com a capela-mor (fig. IIc). Nesta igreja, os dois nichos localizados acima dos arcos dessas capelas (fig. IId) parecem acréscimos ao traçado primitivo, contemporâneos da reforma do segundo século e, possivelmente, criados com o objetivo de neles se colocarem as imagens de S. Inácio e S. Francisco Xavier, já então canonizados, porquanto esse mesmo tema ocorre por várias vezes em igrejas jesuíticas desse período. Vamos por exemplo encontrá-lo na importante igreja do Seminário de Belém de Cachoeira, onde os nichos são em número de quatro, dois de cada lado do altar-mor (fig. IIe), e também em igrejinhas modestas como a Vinhais, no Maranhão (fig. IIf). Na igreja de Socorro, em Sergipe, os padres adotaram o partido, bem mais freqüente, de dispor as duas capelas no sentido transversal, re-

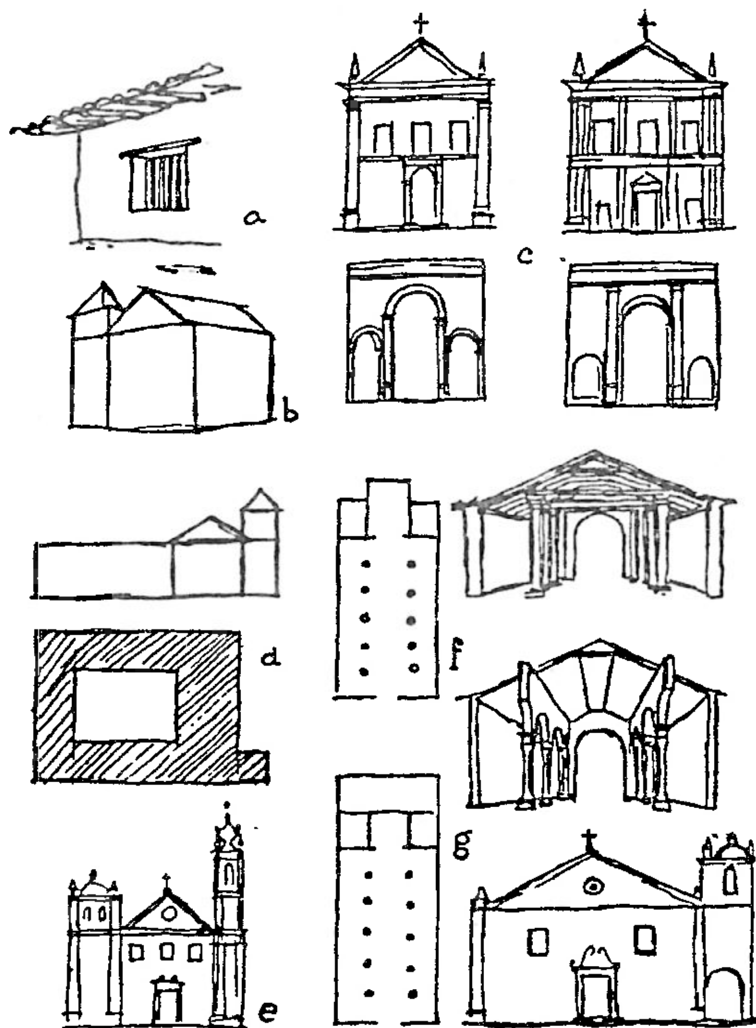


Fig. I

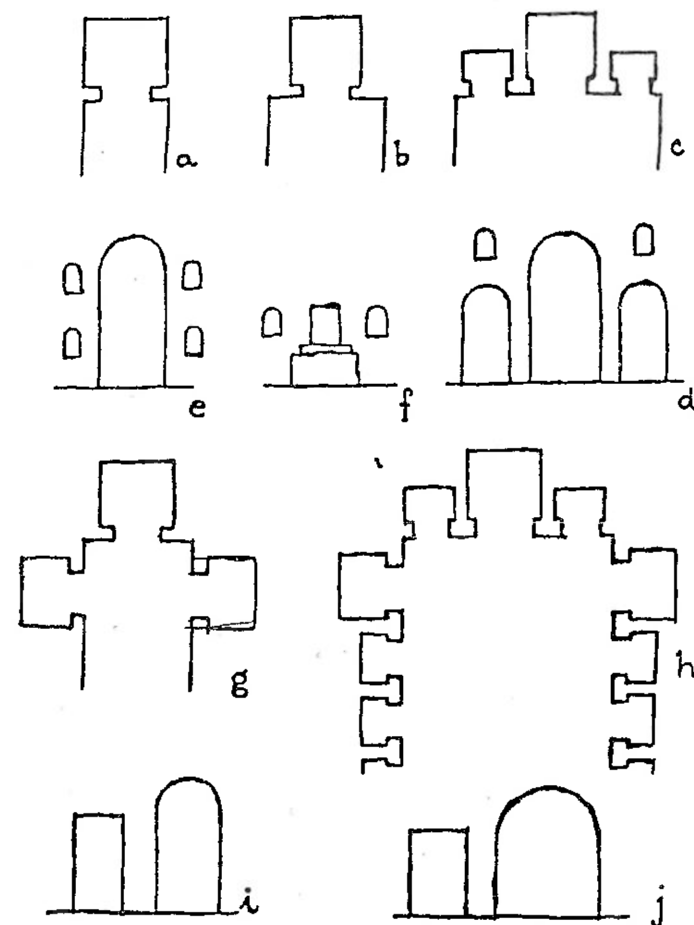


Fig. II

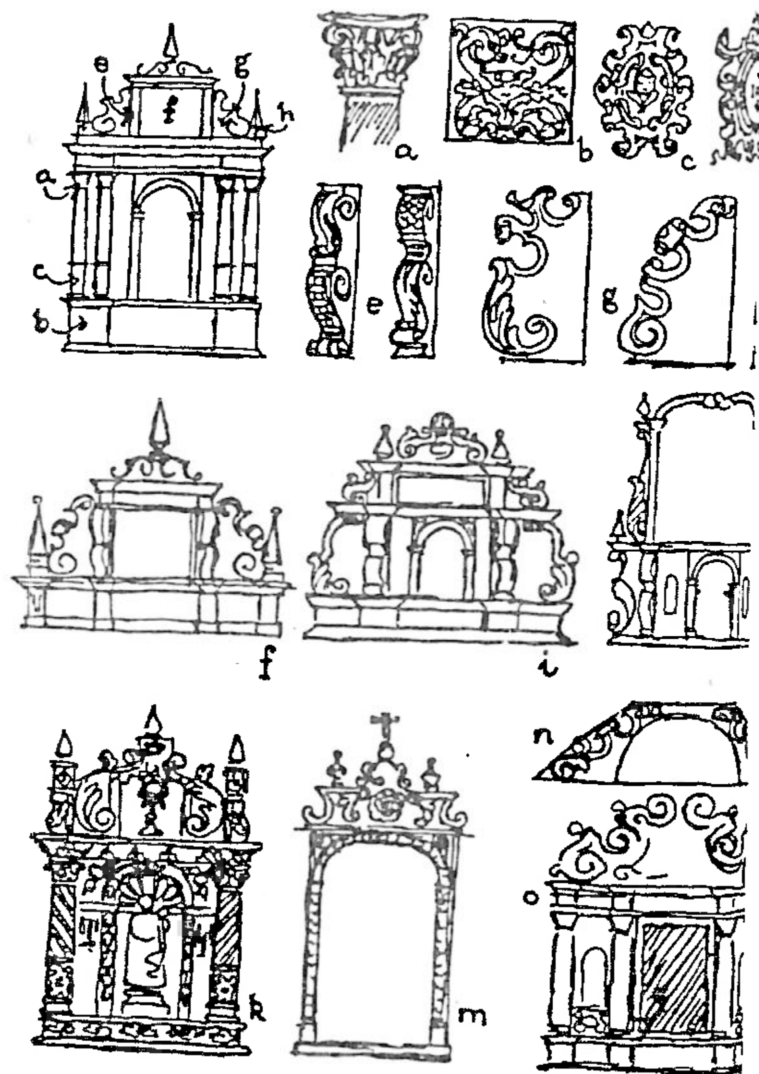


Fig. V

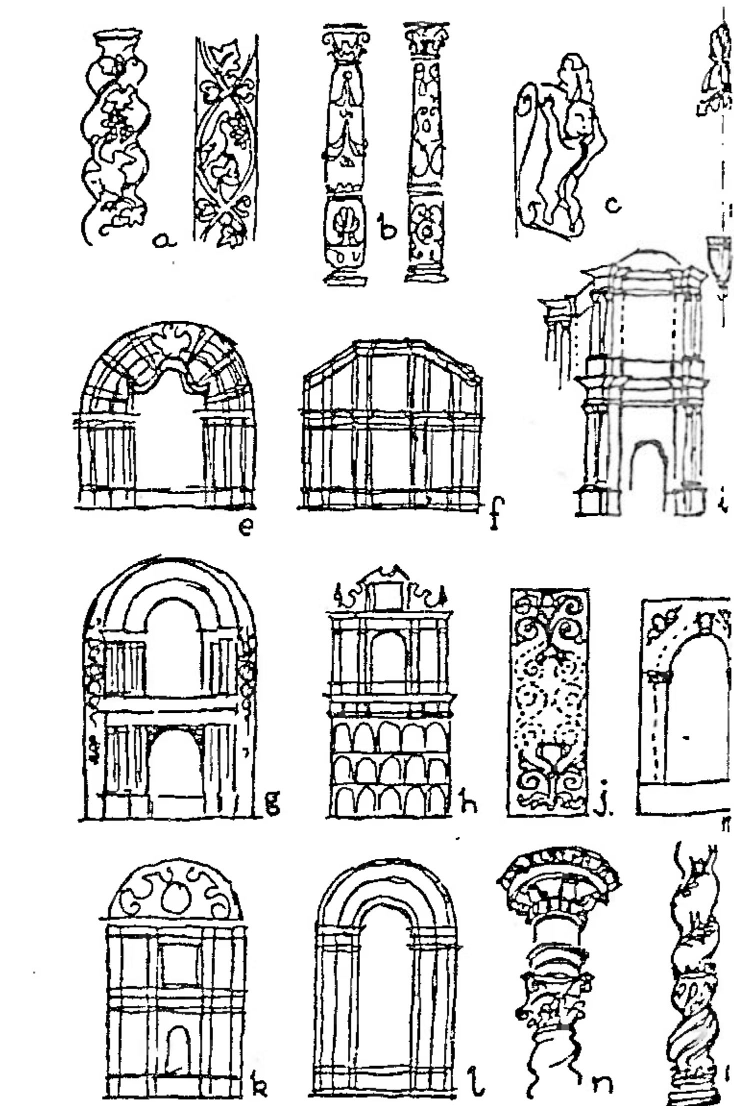


Fig. VI

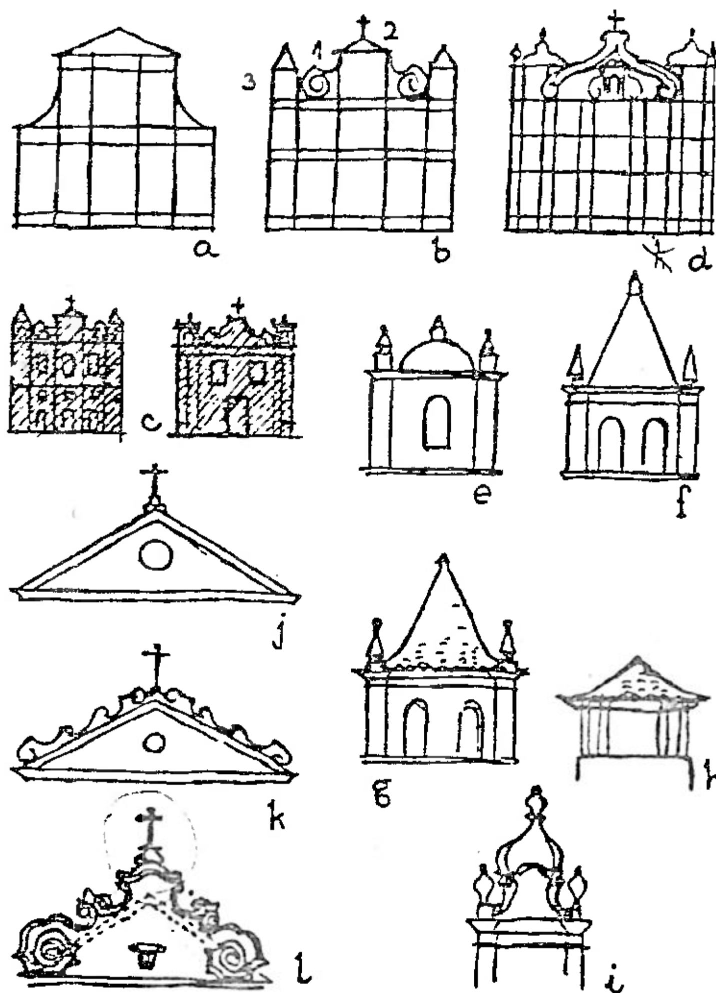


Fig. III

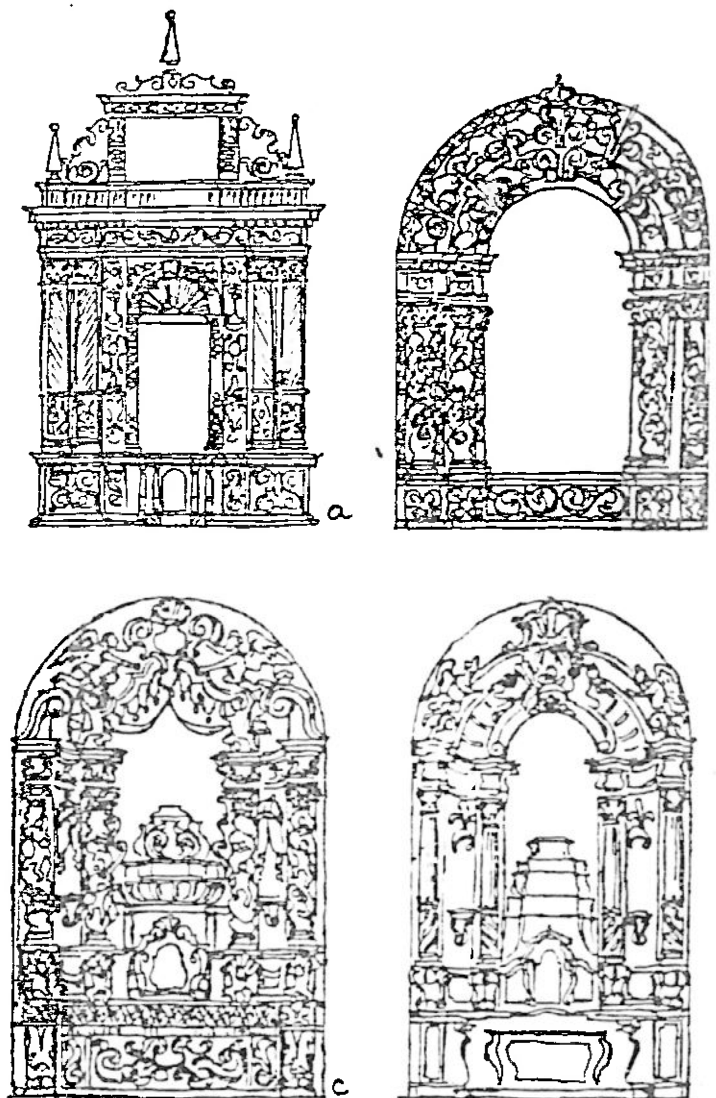


Fig. IV

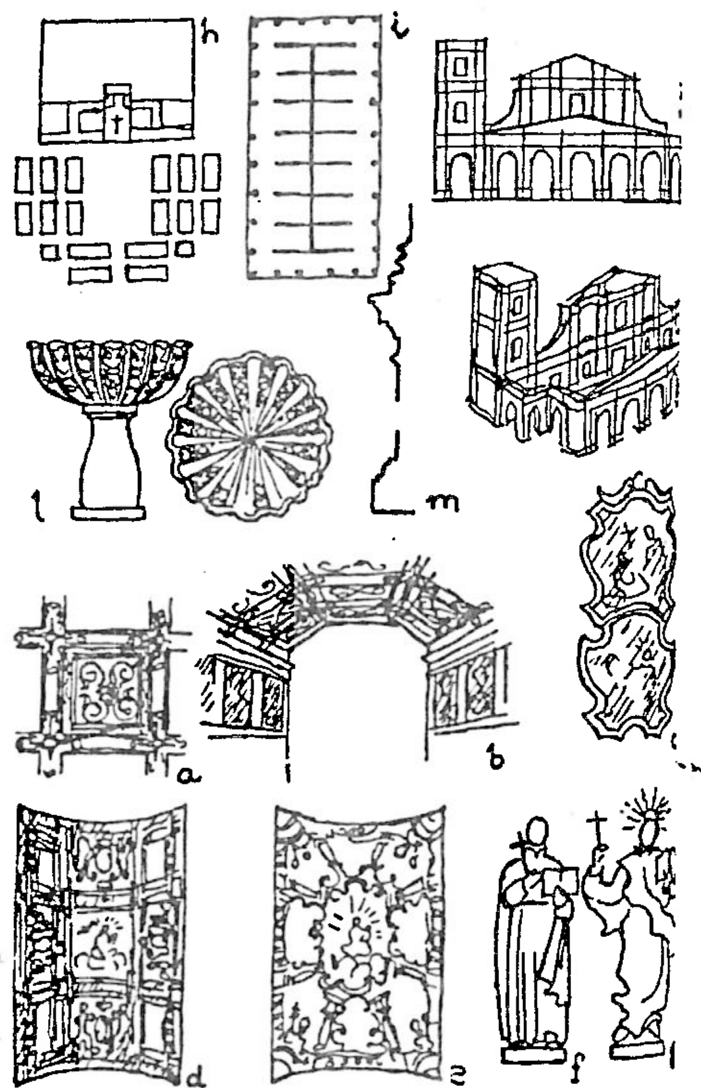
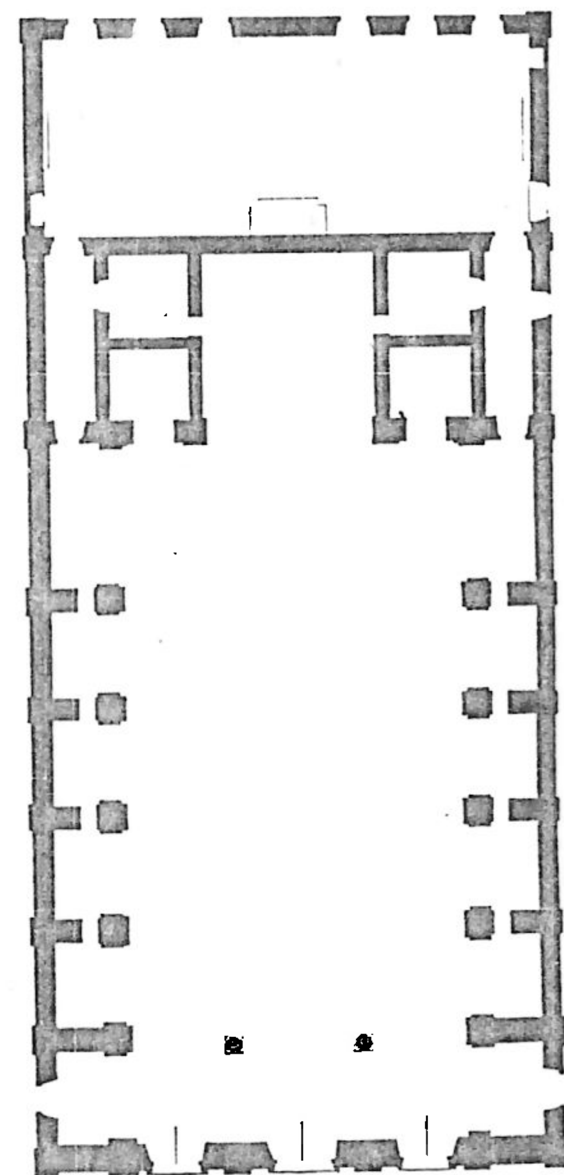


Fig. VII



Planta da igreja do antigo Colégio da Bahia.

petindo-se assim a velha norma de planta em cruz latina (fig. IIg). O arco de uma dessas capelas, em cantaria e ricamente ornamentado, parece único, no seu estilo, em todo o país (fig. 31).

Na igreja do Colégio de S. Luís, no Maranhão, o partido é o mesmo, embora, pelas proporções, esta igreja talvez se enquadrasse melhor entre as do último tipo — o das igrejas maiores seiscentistas, já influenciadas pelo padrão de planta então corrente da igreja jesuítica romana de Gesù. Pertencem ou pertenceram a esta categoria, além da igreja do Colégio do Salvador, espécie de "matriz" da Companhia, as de S. Paulo de Piratininga e de Belém do Pará. Em vez dos três altares — caso mais geral nas igrejas do tipo anterior — contam-se aqui numerosos altares dispostos em capelas laterais, sendo que as duas mais próximas da capela-mor faziam-se quase sempre mais largas e mais altas, quando não também mais profundas, com aquele mesmo objetivo de marcar, em planta, o cruzeiro (fig. IIh).

Consideremos a seguir o aspecto propriamente plástico e de modenatura desses monumentos.

Na construção das suas igrejas os padres, embora acompanhassem, como os demais religiosos, a evolução normal do estilo de cada época, atuaram em numerosos casos como autênticos renovadores, apoiando e adotando as concepções artísticas mais modernas e "avançadas"; não somente com o Barroco ainda classicista da primeira fase da Contra-Reforma, quando, fora da Itália, as formas ornadas do primeiro Renascimento ainda prevaleciam, como depois, na época de maior eloqüência do estilo Barroco, com as inovações, nem sempre aceitáveis, de alguns artistas, mesmo jesuítas.

Correspondendo grande parte das construções jesuíticas brasileiras definitivas ao período do domínio espanhol, quando a personalidade obstinada e sombria de Filipe II já se desenhava, com tamanha nitidez, na arquitetura austera e despojada, quase penitente, do seu "palácio-convento" desmedido, — nada mais natural que as construções da Companhia, conhecidas as ligações dela com o monarca, refletissem, nessa melhor que nas demais, também aqui, pelas suas proporções e modenatura, o gosto severo e frio próprio do estilo de Herrera, tanto mais que as dificuldades locais impunham mesmo à nossa arquitetura um certo comedimento.

Essas afinidades não se limitaram, porém, a influências de natureza assim tão vaga: tiveram uma origem bem mais precisa. É que Filipe II encontrara também em Portugal, na

pessoa de Terzi — o arquiteto dos jesuítas — um artista da nova escola, capaz de lhe traduzir, de forma condigna, tanto a altivez e orgulho congênitos, como o puro ideal de paladino tenaz da Contra-Reforma. Confiou, efetivamente, o rei a esse artista, as obras dos Paços da Ribeira e após, em 1590, o seu visto às famosas plantas da igreja de S. Vicente de Fora, na mesma cidade de Lisboa.

Ora, foi precisamente esse estilo sóbrio e de formas geométricas definidas, de Herrera em Madri e de Terzi em Lisboa, estilo ali, então, "ultramoderno" e destoava violentamente da atmosfera local saturada ainda de reminiscências manuelinas e platorescas, que veio para o Brasil quinhentista, trazido de primeira mão — novo em folha — pelo arquiteto Francisco Dias, colaborador de Terzi na construção de S. Roque, conforme ficou dito anteriormente. Estilo cujas características aristocráticas ainda se podem observar nos três arcos de pedra, o da capela-mor e os colaterais, da igreja do antigo Colégio de Olinda, infelizmente reçobertos com obra de talha mais recente, e que até há pouco também aqui no Rio podíamos apreciar no elegante portal da igreja do Castelo (figs. 5 e 2).

A presença de um arquiteto profissional de sua categoria no Brasil daquele tempo foi sem dúvida decisiva, não só no sentido de fixar, de forma definitiva e logo de início, as características de estilo próprias da nossa arquitetura jesuítica, como também no de influir nas construções contemporâneas não jesuíticas.

Aliás, a própria igreja seiscentista atual do Colégio da Bahia, cuja planta obedece igualmente à de S. Roque, deve ser baseada em risco da autoria dele, porquanto, vindo ao Brasil especialmente para projetar e dirigir a construção daquele Colégio, e já encontrando, feita de novo por Mem de Sá para os padres, uma igreja relativamente modesta, que ficou formando um dos corpos da quadra desse Colégio definitivo — isto provisoriamente, pois que era apenas "grande bastante por agora" — por certo ter incluído no seu plano de conjunto, como não podia deixar de o fazer, o risco da nova igreja, aquela que deveria ser juntamente com o Colégio, definitiva. Tanto mais assim que em 1604 já se estava providenciando a obtenção de material para a construção dessa *nova* igreja que "ainda não havia sido iniciada", e que ele, Francisco Dias, ficou definitivamente no Brasil, onde morreu aos noventa anos de idade, em 1632, aqui no Rio de Janeiro. Só o benemérito jesuíta, Dr. Serafim Leite, no desenvolvimento da sua obra no-

tável, poderá nos esclarecer convenientemente essa importante questão [2].

Torna-se ainda necessário observar que a composição da fachada dessa igreja baiana denota ter havido, da parte do arquiteto que a projetou — ou dos que o sucederam durante o andamento das obras — uma certa hesitação na escolha do partido definitivo. Hesitação resultante do desejo, aliás mal sucedido, de conciliar a solução tradicional de duas torres, com o traçado erudito em voga desde que o Vignola e Giacomo della Porta, e depois Maderna, nas igrejas de Jesus e de Sta. Susana, respectivamente, fixaram o novo padrão de frontespício sem torre, geralmente conhecido por "jesuítico" (fig. IIIa). Assim, por exemplo (fig. IIIb), enquanto as volutas da empena desenvolvem-se livremente (1), o frontao que remata o corpo central ficou reduzido a proporções exíguas (2) e as torres vistas de frente, mal cabem na fachada (3), parecendo mais sineiras que propriamente torres, a ponto do conjunto reproduzir, feita abstração dos pormenores e da escala monumental, a silhueta das pequenas capelas de duas sineiras, comuns tanto na Metrópole como na Colônia (fig. IIIc).

Muito curioso é também o confronto desse frontispício com o da igreja de Sto. Alexandre, em Belém do Pará — as duas igrejas jesuíticas do Brasil cujas torres foram concluídas, de uma só vez, pelos próprios padres da Companhia. Aqui, porém, as volutas descomunais transbordam por sobre as torres atarracadas (fig. IIId) e, embora ambas as igrejas respeitem, em suas linhas gerais, o mesmo partido de composição compacta, aquilo que na do Salvador é medida, apuro e distinção, no Pará se traduz de uma forma tosca e meio bárbara, com certos elementos tão fora de escala que chegam mesmo a parecer brutais. O que, entretanto, não deixa de ter a sua beleza, assim como um autêntico fruto da terra, em contraste com a arquitetura mais recente da cidade, tanto religiosa como civil, arquitetura já da segunda metade de setecentos, toda ela requintada e cem por cento reinol.

Aliás, o que tem confundido, neste particular, os nossos

2. À vista das informações do padre Baltazar Teles, referidas na nota 1, conclui-se não ter sido ainda esse primeiro risco, que presumimos houvesse feito o irmão Francisco Dias para a igreja baiana, o da igreja atual e sim outro, mais conforme com aquela traça de S. Roque que lhe era familiar. O que, ainda assim, não exclui a hipótese desse mesmo arquiteto ter elaborado, mais tarde e já então convenientemente informado do novo partido de composição em voga na Europa, um segundo risco, — projeto que teria servido de base para a construção definitiva.

críticos, a ponto de passarem, até hoje, despercebidos os poucos vestígios ainda existentes de monumentos e retábulos dos últimos decênios do primeiro século e começo do de seiscentos, é que as obras desse período apresentam geralmente proporções elegantes, mais "sobre o alto" (fig. IIi), e um apuro maior no desenho e acabamento, o que não lhes dá aparência de coisa *muito velha*. Poderão mesmo parecer, à primeira vista, obras relativamente recentes, em todo caso, mais "modernas" que outras reconhecidamente da segunda metade de seiscentos ou de começo do século XVIII, cujas proporções "sobre o quadrado" — conseqüentemente *mais pesadas* (fig. IIj) — e o aspecto tosco da ornamentação, impressionam como coisa "primitiva".

Assim, embora não se possa fixar, a rigor, um critério cronológico uniforme para a apreciação das nossas obras de arte jesuíticas, pode-se contudo esclarecer, desde logo, que esse ar excessivamente primitivo é, muitas vezes, indício de trabalho menos antigo — já do segundo período.

Anotemos ainda, antes de concluir, mais algumas das particularidades das igrejas jesuíticas aqui documentadas.

Quando a cobertura das torres era feita com tijolo — como nas igrejas do Espírito Santo e do Estado do Rio: Reritiba, Reis Magos, Santiago, São Pedro da Aldeia, Campos, Itaguaí, etc. — ficava sempre à mostra, pelo lado de fora, o acabamento natural do extradorso caiado, em forma de "meia-laranja", indicando-se assim, sem rebuços, a boa influência da técnica moçárabe (fig. IIIe). Quando era feita com pedra e cal, como na igreja carioca do Castelo, prevalecia geralmente o acabamento em forma de pirâmides (fig. IIIf). Na igreja de S. Paulo conservou-se esse mesmo acabamento agudo, mas com telhado, por se tratar ali de uma estrutura de pedra e barro a exigir proteção adequada (fig. IIIg). Na curiosa torre sineira, tão atarracada, da capelinha do município de S. Roque, a cobertura é também de telha e no mesmo estilo, porque assenta sobre esteios de madeira, independentes do corpo inferior da torre que é de pedra (fig. IIIh). Solução esta transferida depois, pelos próprios paulistas, para as capelas e igrejas matrizes de barro e madeira, de Minas Gerais.

Só mais adiante, já em pleno século XVIII, aparece, nesses coroamentos de torre, o perfil bulboso, aliás, como simples corolário barroco e não por um edifício de inspiração oriental, como tantos supõem (fig. IIIi).

Apesar dos exemplos importantes do Salvador, de Belém do Pará, de S. Luís do Maranhão, e mais alguns outros

de igrejas já da primeira metade do século XVIII, o frontão reto (fig. IIIj) é o que melhor caracteriza as igrejas jesuíticas brasileiras, pois que elas não alcançaram o pleno desenvolvimento do Barroco em meados e na segunda metade de setecentos. O tipo de transição entre essa forma regular e a forma livre barroca é o que apresenta volutas rampantes sobrepostas ao frontão clássico primitivo, mantendo-se assim, apesar da nova silhueta, a rigidez da empena, retilínea, como nos mostra a igreja de São Paulo da Aldeia (fig. IIIk).

No caso do Seminário de Belém de Cachoeira, o frontão caprichoso e bem lançado, data já da segunda metade do século XVIII (fig. III l). O consolo existente em frente ao óculo do tímpano, e que teria servido de suporte a alguma antiga imagem, é o único vestígio do frontão reto primitivo, contemporâneo da porta e dos demais elementos seiscentistas ainda existentes. Enquanto em S. Paulo, o frontão mais baixo do que a empena (fig. 28) era mesmo seiscentista, correspondendo ao ponto do telhado primitivo, cujo alteamento fora feito anteriormente a 1810, data em que já aparece alteado, na planta da imperial cidade de São Paulo, levantada pelo Capitão de Engenheiros Rufino José Felizardo da Costa.

Quanto às portadas, tanto se encontram frontispícios de uma porta só, como conjuntos formados por cinco vãos, partido que, depois da construção da igreja nova do Salvador, se repetiu no Recife, em Belém do Pará e em numerosas igrejas de menor interesse, já de meados do século XVIII, inclusive na grande igreja inacabada do Castelo, com portais de mármore de Lioz, enquanto a igreja velha tinha apenas a porta central, com uma cercadura de granito do país, de risco severo ainda com frontão inteiro, de fins do século XVI. Também, nas igrejas menos pretensiosas do século seguinte, era comum a porta única como na do antigo Colégio de Vitória, já com frontão partido, de acordo com o estilo da época, e nas demais igrejas jesuíticas do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, ou então, numa técnica diferente, o modesto mas importante portal de madeira, com inscrição de 1622, da capela paulista de S. Miguel, que ainda conserva a porta e a ferragem primitivas (fig. 17).

Convém observar, entretanto, que no desenho de todas essas portadas, com exceção talvez das de Sto. Alexandre, prevalece a linha elegante e o pormenor apurado e que são muitas vezes delicadamente ornamentadas, como ocorre com as da igreja do Espírito Santo, no Recife (fig. 31), prejudicadas pelas portas de um estilo muito mais moderno, que já não

condiz com o da cantaria de 1689. Decoração classicista que vamos encontrar em outras portadas jesuíticas, como, por exemplo, na bela cercadura de pedra do chamado Engenho Retiro, em Sergipe (fig. 31), ou ainda, aberta na madeira, com boa técnica e muito gosto, no portal da capelinha do município de S. Roque, em S. Paulo, conservado em bom estado porque a capela era alpendrada (fig. 31). E tudo sempre em completo desacordo com a idéia errônea, mas tão generalizada, dos que pensam descobrir no aspecto mais pesado, no menor apuro e na ausência de ornamentação dos elementos arquitetônicos, a característica das obras de procedência jesuítica.

Importa, ainda, chamarmos atenção aqui para a interessante casa de residência dos padres no antigo engenho hoje denominado do Colégio, em Sergipe, que, pelas particularidades do seu estilo, e exemplar talvez único no país e, por esse motivo, está sendo estudada pela Seção Técnica do SPHAN juntamente com a arquitetura civil (fig. 32). Estudo em que se analisa também a parte que coube, de fato, aos jesuítas, não propriamente na criação de uma nova técnica ou de soluções novas, mas na divulgação pelo interior do país, através dos seus colégios e aldeias, das soluções e das técnicas de uso corrente, apreendidas primeiro por eles do próprio elemento civil e ajustadas, depois, às necessidades particulares do seu programa também em grande parte residual.

Da mesma forma no que se refere a obras de natureza especial como, por exemplo, a tão conhecida ponte-represa jesuítica do rio Guandu, em Santa Cruz, obras que, conquanto de iniciativa de certo modo "privada" foram, em razão do seu caráter utilitário, incluídas, como as demais pontes, aquedutos, galerias subterrâneas e chafarizes, num estudo à parte sobre obras públicas.

Vê-se, pelo exposto, que a arquitetura da Companhia, no Brasil, foi quase sempre inimiga dos derramamentos plásticos, despretensiosa, muitas vezes pobre, obedecendo, em suas linhas gerais, a uns tantos padrões uniformes. E se devêssemos resumir, numa só palavra, qual o traço marcante da arquitetura dos padres, diríamos que foi a *sobriedade*. Sobriedade presente também nos retábulos, mesmo os mais ricos. Sobriedade que se impõe apesar do gongorismo da obra de talha de um determinado período, como nos púlpitos esplêndidos de Sto. Alexandre. Sobriedade que ainda souberam manter no mais pretensioso dos seus templos, a atual Sé da Bahia.

Passemos a apreciar, agora, a composição das igrejas jesuíticas do ponto de vista de seus elementos de arquitetura interior, principalmente no que diz respeito às obras de talha. Antes, porém, vejamos qual foi, em suas linhas gerais, a evolução do "risco" dos nossos retábulos, considerados independentemente das características próprias ou das preferências de cada comunidade religiosa, de cada irmandada ou de cada região.

A EVOLUÇÃO DA TALHA

Do primeiro estilo — o mais caracterizadamente jesuítico — até ao estilo mineiro da última fase, cuja obra-prima é a capela-mor da igreja de S. Francisco de Assis, em Ouro Preto, estilo apenas alcançado pelos padres, as transformações sucessivas repetem, curiosamente e na mesma cadência, as várias etapas que percorreu o conjunto da arte européia, na sua evolução da idade clássica à Renascença, através dos estilos medievais — romântico e gótico.

Assim, por exemplo, encontramos, de início, os belíssimos retábulos, tão bem compostos e eruditos, de fins do século XVI e primeiros decênios do século XVII, — a nossa "antiguidade" — retábulos que, conquanto ainda não sejam propriamente barrocos, também já não são mais exclusivamente obras do Renascimento. Pertencem à fase de transição em que os traços renascentistas e barrocos se justapõem e confundem. Pós-renascentistas ou protobarrocas, as obras dessa fase formam, entre os dois movimentos, uma espécie de "terra de ninguém". Pareceu-nos assim mais razoável, uma vez que a nossa arte colonial se enquadra dentro do ciclo barroco, considerarmos aqui tais obras como um começo desse ciclo, de preferência a classificá-las como sobras ou resto de "renascença" (fig. IV a).

Depois do período inseguro, confuso e sombrio das lutas e invasões, vamos encontrar retábulos de um estilo completamente diferente dos primeiros, tanto na composição como na talha, e cujo partido de colunas torsas repetidas em planos reentrantes, com arquivoltas concêntricas, recorda muito de perto o das velhas portadas românicas, apresentando ambos apesar da distância no tempo, a mesma mistura de tradição romana e de inspiração oriental. O que talvez se explique por serem esses retábulos mais comumente franciscanos — ordem que têm a seu cargo, desde longa data, a guarda do Santo Sepulcro.

Esse estilo, rico, severo e bonito, generalizou-se, e, muito embora tenha perdurado até começos de setecentos, pode ser considerado o estilo seiscentista por excelência. Inclusive da Companhia de Jesus (fig. IV b).

Já para fins do século, porém, a trama regular que serve de fundo à opulenta ornamentação desses retábulos vai perdendo a sua concisão. As colunas se afastam para dar lugar às imagens, os arcos se abrem para receber o dossel sobre o trono; multiplicam-se os anjos, as volutas, os florões e as linhas mestras do desenho quase que se perdem, levadas pelo ímpeto e pela profusão de formas que irrompem, a uma, por toda a parte (fig. IV c).

Ainda se conservam magníficos exemplares desse estilo, característico principalmente da primeira metade do século XVIII.

Estilo também das grandes matrizes mineiras, e já tratado pela nova geração modernista da segunda metade daquele século, isto é, dos artistas que ergueram as igrejas de irmandades — como "antigo" e de "gosto gótico", conforme se vê, entre tantos outros documentos, na importante memória feita pelo 2.º vereador da Câmara de Mariana, em 1790, e que, transcrita na sempre citada biografia de Antônio Francisco Lisboa, de Rodrigo Bretas, passou muito tempo despercebida tendo mesmo confundido certos críticos.

Esse novo estilo, "moderno", como então se dizia, data da segunda metade do século XVIII, e já não é quase mais, portanto, contemporâneo dos jesuítas. Corresponde a um verdadeiro renascimento, com a volta às composições mais claras e arrumadas da primeira época. O lindo desenho e a primorosa talha, aliviados de tanto ornato e de tanto ouro, desenvolvem-se desafogadamente, elegantes, cheios de invenção e de graça, levando o capricho e a sutileza dos "achados" muitas vezes até ao requinte, senão mesmo ao enfado (fig. IV d).

Do exposto, resulta que se pode razoavelmente falar de um "classicismo barroco", de um "romanicismo" e de um "goticismo" barrocos e, finalmente, de um "renascentismo barroco", sem pretender significar com essas expressões semelhança formal, — embora ela de fato exista, algumas vezes, nas linhas gerais ou num ou noutro pormenor, — senão uma concordância no processo evolutivo muito curiosa e, principalmente, muito útil para permitir às pessoas menos familiarizadas com o assunto apreenderem mais facilmente o que há de fundamental nessa evolução.

Seja como for, — não se considerando aqui o estilo neo-clássico que sucedeu, na primeira metade do século XIX, à dinastia barroca, os subestilos de transição, os variantes de caráter local ou a "maneira" própria de alguns artistas mais dotados — podem-se distribuir as manifestações de arte bar-

roca no Brasil, no que se refere à talna e composição dos retábulos, por quatro períodos essenciais, correspondendo a cada um deles um estilo determinado:

1.º fins do século XVI e primeira metade do século XVII; 2.º meados e segunda metade do século XVII e princípios do século XVIII; 3.º, primeira metade e meados do século XVIII; segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX.

Delimitado desta forma o terreno, passemos então ao exame das obras que pertenceram às igrejas da Companhia.

A pintura ocupou sempre também um lugar importante na arquitetura interna das igrejas jesuíticas. Sem pretendermos entrar na apreciação do mérito dessa pintura, estudo à parte, já iniciado pela Seção Técnica do SPHAN, importa-nos encará-la aqui apenas como complemento e em função do conjunto arquitetônico do qual ela é parte integrante.

Sob esse aspecto as igrejas brasileiras, em geral, e não apenas as jesuíticas, podem dividir-se em dois grandes grupos. No primeiro, que abrange desde as igrejas mais antigas até as de começo do século XVIII, a pintura ornamental dos tetos, composta de arabescos florais desenvolvidos simetricamente em torno de um núcleo central (fig. VII a), sempre se conservou fechada dentro dos limites bem definidos dos grandes caixotões de forro sobrepostos ao vigamento do andar ou ao

madeiramento da cobertura, como ocorre no Salvador (fig. 22), em Embu (fig. 24) ou, com desenho mais livre de gosto indo-persa e de bonito efeito, no forro da sacristia da igreja do Seminário de Belém da Cachoeira. Essa pintura ornamental, à têmpera ou a gesso e cola, era porém, independente dos painéis também pintados sobre tábua, mas geralmente a óleo e emoldurados com talha ou desenho de arabescos, que guarnecem as paredes das capelas, das sacristias e os próprios retábulos, verdadeiros "quadros" que, muito embora façam parte da composição arquitetônica, apresentam, tanto do ponto de vista formal como de conteúdo, um sentido pictórico autônomo (fig. VII b).

Ao segundo grupo correspondem as igrejas de meados e da segunda metade do século XVIII. Conquanto ainda perdure, então, a tradição dos painéis pintados nas capelas e sacristias, inclusive nos tetos, com a única diferença de apresentarem contornos cada vez mais caprichosos (o exemplo das capelas baianas de Sto. Inácio e São Francisco Xavier é significativo (fig. VII c), a pintura dos forros da nave e da capela-mor transforma-se completamente, adquirindo enorme importância de conformidade com a nova concepção ilusionista barroca, inaugurada na Europa, no século anterior.

As preferências por esse partido, tão engenhoso, que consiste no emprego de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva — balaustradas, colunas, platibandas, etc. — procurando-se dar assim a impressão de que a nave se abre, da cimalha real para cima, diretamente para o azul do céu, onde aparecem os santos e Nossa Senhora, num resplendor de glória entre as nuvens e os anjos (fig. VII e), — são a melhor prova de que ainda havia nos artistas barrocos aquela mesma preocupação que atormentou os arquitetos medievais, isto é, a de conseguir exprimir, graças ao recurso de expediente, plásticos é técnicos apropriados, a idéia de ascensão. Apenas, de acordo com o espírito mais objetivo da época, em vez de recorrerem a malabarismos de estereotomia para manterem as ogivas equilibradas a uma grande altura, eles recorreram à pintura e assim atingiram, num salto, o próprio céu.

Essa nova pintura de caráter monumental, eminentemente decorativa, no melhor sentido da expressão, evoluiu do tratamento pesado e opressivo onde prevaleciam a representação de formas arquitetônicas e o colorido sombrio (fig. VII d), até às igrejas claras, de aparência alegre — quase feliz — dos últimos decênios do século XVIII em Minas Gerais, nas quais

Manuel da Costa Ataíde revelou-se mestre consumado (fig. VII e). As figuras eram então empregadas, da mesma forma que os motivos arquitetônicos e ornamentais, como simples elementos plásticos de composição, um pouco no mesmo espírito das criações chamadas impropriamente "abstratas", da arte moderna. É que se trata ali, na verdade, de um complemento da própria arquitetura. Sem ela, a igreja ficaria por acabar, já que os forros, em vez dos caixotões moldurados do período anterior, eram então feitos com tabuado corrido especialmente para receber esse gênero de pintura. E justamente por esse motivo muitas vezes ela atinge o objetivo arquitetônico visado, sem contudo satisfazer do ponto de vista estritamente pictórico; enquanto noutros casos atende a essa finalidade, mas não corresponde, ou mesmo prejudica, ao partido geral de composição adotado, aquilo que, entretanto, deveria prevalecer, pois, na sua qualidade de pintura ornamental, ela desempenha, no conjunto arquitetônico interno das nossas igrejas da segunda metade do século XVIII, função equivalente à da ensamblagem e da talha.

Aliás, os artistas incumbidos da tarefa, encarregavam-se também, geralmente, do douramento, estofagem e pintura dos retábulos e das imagens, assim como do fingimento em "faiscado" das cimalhas de madeira e dos elementos de cantaria que, por seu aspecto mais grosseiro, porventura destoassem da atmosfera ideal convencionada.

As igrejas da Companhia correspondem principalmente ao primeiro grupo, porquanto a expulsão impediu que as construções iniciadas no século XVIII se concluíssem convenientemente.

No que respeita à imaginária, ainda não pode ser devidamente recenseada a numerosa população de santos e de santas disseminados por todo o país.

A IMAGINÁRIA

Os jesuítas, particularmente depois da canonização de Sto. Inácio e S. Francisco Xavier, tiveram que organizar sob moldes eficientes a fabricação de imagens para atender às exigências dos seus numerosos estabelecimentos espalhados pelo sem em grande escala, os padres talvez possam ser considera- mundo. E muito embora as demais ordens também produzis- dos como os precursores dos modernos processos de fabricação: a talha, a encarnação, o estofamento eram então feitos em série, o que não excluía, aliás, um grande apuro, tanto no feitio como no acabamento, conseguindo-se assim santos bonitos apesar de copiados e recopiados seguidamente. Mas, se os mo-

delos não mudavam de ano para ano, nem por isto deixaram de evoluir, acompanhando as variações do estilo, do gosto e da moda, passando gradativamente das atitudes hirtas iniciais (fig. VII f) às de contornos esvoaçantes e sinuosos (fig. VII g), conforme se pode observar nas imagens dos dois últimos retábulos baianos de Sto. Inácio e S. Francisco Xavier a que nos temos referido por mais de uma vez (fig. 37).

Conquanto os padres costumassem, de preferência, mandar vir as suas imagens da Europa — ao contrário do que sucedeu nos Sete Povos das Missões — muitas delas, inclusive, talvez, o belo Cristo morto em barro cozido da igreja de Geru, eram feitas mesmo aqui por artistas portugueses ou brasileiros natos, como foi o caso do grande escultor seiscentistas carioca, frei Agostinho de Jesus, cuja obra está sendo estudada, juntamente com a de outros notáveis artistas beneditinos, pelo erudito historiador D. Clemente Maria da Silva Nigra, O. S. B., por incumbência especial do SPHAN.

Ao conjunto arquitetônico interno das igrejas barrocas, constituído principalmente pela obra de talha dos retábulos e pelas pinturas dos forros e paredes, e acessoriamente pelos demais elementos necessários ao culto — alfaias, imaginária, etc. — conjunto a que se designa, às vezes, por "suntuaria", expressão imprópria e antididática, por isso que atribui a elementos orgânicos fundamentais, tanto do ponto de vista plástico como funcional, da arquitetura interior das igrejas, um sentido de coisa supérflua ou acrescentada — a esse conjunto, costuma-se associar a idéia de teatro ou de salão.

Esta imagem, no fundo, afinal, pejorativa, não deve ser aceita assim sem maior exame, mormente no que diz respeito às nossas igrejas — muito particularmente às jesuíticas, geralmente concebidas dentro do melhor espírito litúrgico — a fim de restringí-la às suas proporções.

Compreende-se, com efeito, que para o europeu de uma boa parte da Europa — habituado com o "partido" das igrejas medievais, onde o altar-mor fica solto e como que perdido em meio da nave, não passando o retábulo de um biombo armado para lhe fazer de fundo, pois que a igreja ainda continua, pelo avesso desse altar, com o coro, abside, o deambulatório e as absidíolas — a primeira impressão ao entrar nas nossas igrejas seja realmente essa, isto é, a de um ambiente cenográfico e aparatoso, porque diferente da cenografia e do aparato que lhe são familiares. Tanto mais que, freqüentador assíduo dos teatros de estuque dourado do século XIX, não lhe

ocorrerá, de pronto, que o ouro das nossas igrejas já era "velho" quando o teatro dourado das suas reminiscências talvez ainda nem sequer estivesse construído.

Para nós, porém, a imagem parecerá sempre artificiosa e insincera, porquanto a nossa idéia de igreja não está, de forma alguma, condicionada à lembrança das igrejas góticas. Pelo contrário, igreja, para nós, é mesmo assim: é o coro logo por cima da entrada; é a nave com as suas tribunas e os púlpitos em evidência; é o arco-cruzeiro; é o altar-mor com seu retábulo, bem resguardado lá no fundo da capela e para onde converge toda a composição, uma vez que a igreja acaba de fato ali.

Igreja barroca não é, portanto, nem salão nem teatro — é simplesmente igreja. E a "encenação" das nossas igrejas jesuíticas, como a de todas as demais, foi tão legítima quanto o foi a "encenação" das igrejas góticas, cada qual a seu modo, de acordo com a sua época. Porque o "estilo" das igrejas nunca foi uma coisa à parte, divorciada do estilo das construções contemporâneas comuns. Quando as catedrais eram "góticas", também eram góticos o edifício da municipalidade, a casa das corporações, o castelo e a cozinha do castelo. Quando as nossas igrejas se faziam de pau-a-pique, de taipa de pilão ou de pedra e cal, as casas dos governadores, as casas de câmara e cadeia e as casas de morar de toda a gente também eram feitas com a mesma técnica, repetindo, umas e outras os mesmíssimos pormenores e obedecendo à mesma comodulação. As diferenças de aspecto decorriam, muito naturalmente, das diferenças de programa, de proporções e de intenção. E se a Igreja pretende, como sempre fez no passado, acertar o passo com os tempos — rumo a essa Nova Idade que deverá surgir da *débacle* atual — terá de construir as casas de Deus do mesmo jeito que se faziam, já desde 1854, os chamados "palácios de cristal" e como se fazem as fábricas hoje em dia, não para se tornar mais burguesa ou para se proletarizar, mas, simplesmente, porque foi naquelas estruturas de exposição e nestas de caráter industrial que a nova técnica de construir e o estilo *decorrente* dela puderam desenvolver-se sem compromissos, em toda a sua pureza, pela primeira vez. Daí concluírem apressadamente certos críticos e, com eles, a opinião pública, tratar-se de uma técnica menos digna e apenas tolerável, em edifícios "que se presem" (as igrejas por exemplo), escondida sob o arremedo de um estilo de outra época, ou então disfarçada pelo incrível decorativismo pseudomoderno, como se fosse possível o advento e a aceitação generalizada de uma nova técnica desligada do estilo que lhe é próprio.

E agora, ao finalizar, uma vez que se trata aqui de arquitetura jesuítica no Brasil, e não apenas do Brasil, não podemos deixar sem uma referência especial a grande obra realizada pelos padres nos chamados Sete Povos das Missões, obra que, pertencendo embora à Província Jesuítica do Paraguai, ficou definitivamente encravada em território nacional, constituindo assim um setor autônomo no conjunto dos monumentos coloniais brasileiros, verdadeira "minoria" — a única, uma vez que os holandeses, apesar das carpintarias vistosas de Boa Vista e de Freiburg, pouco ou quase nada deixaram, neste particular, em troca do muito que destruiram ou impediram se concluísse, como se pode facilmente aferir ao simples exame dos panoramas de Olinda, pintados por Franz Post.

Essa arquitetura jesuítica nada tem a ver, de fato, com a arquitetura jesuítica da província do Brasil, ao contrário do que, inadvertidamente, já se deu a entender. A nossa interferência no caso foi apenas demolidora: conseguimos desmontar, peça por peça, a obra singular criada pelo gênio colonizador e sob a tutela dos padres. E o arrasamento teria sido total, não fossem a intervenção de urgência procedida pela Comissão de Terras, em 1928, em S. Miguel, e finalmente, as obras de estabilização e recomposição do que ainda resta das ruínas desse povo, realizadas pelo SPHAN, desde 1938, com a reconstrução da torre desaprumada e do cunhal tombado do pórtico, pelo processo da *dépose* — que a experiência demonstrou ser, no caso, o único aplicável — recolhendo-se em seguida, a um pequeno museu local, as peças que, sobrevivendo à catástrofe, por assim dizer, "deram à praia": capitéis, cartelas partidas, ainda com o IHS, os três cravos e a cruz, imagens mutiladas e já sem cor, —peças cuja vista nos deixa uma impressão penosa e certo mal-estar, como se realmente estivéssemos diante dos destroços de algum naufrágio.

Só mesmo quando se percorreu, um a um, esses povos, repetindo-se a peregrinação feita em fins do século passado pelo Sr. Hemetério Veloso, simpático pernambucano, cujo depoimento é, hoje, dos mais valiosos, pois que ainda havia ali, então, muita coisa para ver; quando se estuda a história dramática da instalação das primeiras "reduções" e das lutas que antecederam ao definitivo abandono e, ainda, documentação antiga referente à arquitetura missioneira — é que se pode ajuizar e reconstituir mentalmente o que foram esses povos na época do seu florescimento, quando, como diz tão bem o Sr. Augusto Meyer, na bruma da manhã, cada dia, todos aqueles índios